

## O USO DA ICONOGRAFIA EM SALA DE AULA: AS IMPRESSÕES DE ALGUNS VIAJANTES SOBRE OS BIOMAS BRASILEIROS

ANA MARCELA FRANÇA DE OLIVEIRA\*

**Resumo:** Neste artigo apresentarei o que foi parte de um curso, que intencionou discutir aspectos da formação da história do Brasil através do uso de imagens. No curso, a ideia foi mostrar como que através da iconografia de paisagem e dos relatos realizados pelos viajantes, na primeira metade do século XIX, uma imagem do Brasil foi sendo construída a partir da diversidade de sua natureza, resultando em uma identidade que perdura até os dias de hoje. Nos exemplos que serão reproduzidos neste artigo, a proposta foi perceber em sala de aula a relação ser humano/natureza em um contexto histórico específico que o Brasil passava, para, entre outras coisas, tentar compreender a influência do olhar estrangeiro em sua formação enquanto uma nação futura. Para tanto, serão analisadas as paisagens de alguns artistas-viajantes sobre o que se compreende como os atuais biomas Mata Atlântica, Amazônia, Cerrado e Caatinga.

**Palavras-chaves:** Paisagem. Viajantes. Ensino.

### The use of iconography in the classroom: the impressions of some travelers on the Brazilian biomes

**Abstract:** For the following paper, I will present what would be part of a course that intended to discuss aspects of the formation of the history of Brazil through the use of images. Through the landscape iconographies and the reports made by travelers in the first half of the nineteenth century the idea was to show how an image of Brazil was built based on the diversity of its nature, resulting in an identity that still lasts today. In the examples that will be reproduce in this paper the proposal was to study in the classroom the relation between human being and nature in a specific historical context that Brazil was passing, to trying, among other things, to understand the influence of the foreign look on its formation as a future nation. To do so, will be analyzed works of some artists-travelers about what is understood as the current biomes Atlantic Forest, Amazon, Cerrado and Caatinga.

**Keywords:** Landscape. Teaching. Travelers.

### Introdução

O seguinte artigo, tem como proposta compartilhar parte de uma experiência que tive como professora de História da Arte do primeiro e segundo período em universidade pública e privada, onde lecionei disciplinas que englobavam diferentes períodos da história da arte ocidental. Naquele momento, eu desenvolvia a minha tese de doutorado, a qual, tinha como objeto a percepção dos artistas-viajantes que compuseram a Expedição Langsdorff (1824-29) e a Missão Austríaca de 1817 sobre os conjuntos

---

\* Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (Ufrj). E-mail: anamarcelaa-yos@gmail.com

vegetacionais brasileiros, defendendo que esse olhar ajudou a construir a base da atual identidade nacional a partir dos seus biomas. Trago como exemplo um período marcante para a formação do Brasil, que é a vinda da família real portuguesa e a consequente passagem de inúmeros viajantes estrangeiros, que vieram explorar as terras brasileiras a partir da abertura dos portos em 1808. A ideia central será mostrar, como por meio da iconografia de paisagem e dos relatos realizados por esses viajantes, na primeira metade do século XIX, uma imagem do Brasil foi sendo construída a partir da diversidade de sua natureza. Portanto, apresentarei o que seria parte de um curso que intencionou discutir aspectos da formação da história do Brasil através do uso de imagens. Para tanto, dividirei o seguinte texto em pequenos blocos para facilitar a compreensão do conteúdo aplicado e para que possa ser posteriormente utilizado e adaptado se for de interesse de algum professor/a. Alguns detalhes serão omitidos devido ao limite de espaço próprio do formato de um artigo, mas fica ao cargo do professor/a adicionar ou retirar informações que julgue necessárias para as suas aulas.

O curso consistia em exposição de imagens por meio de slides (Power point), apresentadas em projetor e textos que eram discutidos em classe. A proposta era conhecer mais sobre uma dada sociedade através da análise de pinturas, desenhos e gravuras, ou seja, usar as imagens como fontes históricas – conjuntamente com outras fontes - e não meramente como ilustrações de apoio. Nos exemplos que serão apresentados neste artigo, a intenção foi estudar a relação ser humano/natureza em um contexto histórico específico que o Brasil passava, para, entre outras coisas, tentar compreender a influência do olhar estrangeiro em sua formação enquanto uma nação futura. Análises históricas foram feitas junto as de técnicas pictóricas, como escola artística do autor, estilo de composição, uso de cores, desenho e tudo o que informasse também, desde o ponto de vista plástico até aspectos histórico-culturais.

### **Sociedades, Natureza e Paisagem**

A natureza pode ser pensada como um personagem ativo e determinante nos processos históricos. Analisando esse processo por meio das paisagens artísticas, creio que se faz necessário expandir os estudos para a área da História Ambiental. Por isso, no programa do curso foram incluídos textos da área da História Ambiental, especial-

mente para que a noção de natureza fosse repensada e deslocada de uma condição distanciada da noção de cultura. Nessa área, é considerado prioritariamente o processo histórico a partir das interações entre os seres humanos e o universo natural, abrangendo o uso deste, a sua influência e o seu entendimento (Drummond, 1991; Pádua, 2010). Além de fazer estudos sobre um espaço biofísico determinado em uma temporalidade específica, a História Ambiental leva em conta os aspectos culturais resultantes dessas interações, compreendendo-as como variáveis ao longo da história. Deste modo, questões relacionadas a natureza se unem as questões culturais, políticas, econômicas e sociais para que seja analisado um contexto específico pelos historiadores ambientais (Worster, 1991).

Observando então, a relação ser humano/ natureza na história, percebe-se não somente as várias maneiras de manipulação do meio e sua influência sobre as sociedades, mas também a diversidade de percepções e sentimentos sobre o ambiente biofísico. Na sociedade moderna em específico, segundo Raymond Williams, em seu livro *Cultura e Materialismo*, a ideia era a de que a natureza seria um objeto a ser observado e experimentado, enquanto que uma “intervenção consciente para fins humanos” (Williams, 2011, p. 103), teria gerado um tipo de separação entre o ser humano e o universo natural. Sendo a natureza para uma parcela da sociedade setecentista europeia imbuída da *lei natural* e da *ordem universal*, ela foi manipulada e organizada de acordo com interesses que se inclinavam para a exploração e dominação do ambiente natural. Isso acabou por gerar, por outro lado, um sentimento de retomada do mundo orgânico, dos campos e das paisagens vistas como intocadas e livres da manipulação humana. Essa tentativa de fuga do mundo, visto como artificial e social construído pela sociedade industrial, produziu assim, uma outra espécie de artificialização do universo natural que é própria do mundo moderno e que perdura ainda nos dias de hoje, a qual, seria a visão do ambiente campestre como espaço de lazer, da natureza enquanto geradora de sentimentos apaziguadores e renovadores ou então que as paisagens naturais seriam vistas como opostas ao ambiente hostil das cidades. Ou seja, de acordo com o autor, mesmo esta tentativa de retorno a natureza seria ainda um produto da separação do ser humano com o ambiente natural, uma ideia que seria propriamente moderna e que demonstra como a natureza é “variada e variável, como as condições mutáveis de um mundo humano” (Williams, 2011, p.114). Deste modo, a palavra natu-

reza pressupõe um entendimento sobre a abrangência de um universo que inclui as várias instâncias da existência.

A sensibilidade diante da natureza é inseparável do renascimento da vida urbana, do avanço das técnicas, da vontade expressa de domínio sobre as superfícies terrestres e da centralidade da razão, aspectos que aparentemente opõem homem e natureza. Na medida em que se desdobram as possibilidades de progresso, acentua-se a nostalgia por uma suposta unidade original. É que somente se a natureza é dominada e deixa, portanto, de ameaçar a existência humana, pode ser construída como uma fonte de consolo e harmonia (Alliata e Silvestre, 2008, p. 18).

Como um espaço harmônico, não ameaçador, o ambiente natural pode ser apreciado e passa a receber as atribuições diversas que uma dada sociedade lhe impõe e este é um ponto forte na iconografia de paisagem, que se bem trabalhado a partir de análises das imagens, pode trazer um rico conteúdo para a sala de aula, pois o fato de ser apreciado um determinado ambiente natural já demonstra tipos de gostos que podem estar ligados a convivência com aquele local, ou seja, aspectos como classe social, gênero, nacionalidade, relações de trabalho, conhecimentos ligados a arte ou a literatura, entre outras coisas, influenciam o olhar e são indicativos da preferência que se tem por uma dada localidade. Também a realidade socioeconômica vai moldar a preferência por uma determinada paisagem, como por exemplo, achar um espaço descampado mais bonito e agradável do que uma floresta densa, por estar ligado esse gosto a ideia progressista e desenvolvimentista - a qual poderia ser vista no Brasil dos anos sessenta, onde se primava pela vastidão e “limpeza” do ambiente natural para o usufruto humano.

Uma paisagem pode então, trazer muitas informações sobre a cultura, a história, a geografia ou a flora de uma dada região, assim como irá trazer também consigo o ponto de vista do observador, as suas preferências e muito de sua cultura e da sociedade a qual vive. Como dito por Simon Schama, em *Paisagem e Memória*:

É evidente que o próprio ato de identificar (para não dizer fotografar) o local pressupõe nossa presença e, conosco, toda a pesada bagagem cultural que carregamos. (...) Afinal, a natureza selvagem não demarca a si mesma, não se nomeia (Schama, 1996, p. 17).

Do mesmo modo, Peter Burke faz uso da imagem como uma evidência histórica, capaz de registrar algo enquanto “atos de testemunha ocular” (Burke, 2004, p.17). O historiador defende a ideia de que as imagens não devem ser usadas meramente como ilustrações, dizendo que “Nos casos em que as imagens são discutidas no texto, essa evidência é frequentemente utilizada para ilustrar conclusões a que o autor já havia chegado por outros meios, em vez de oferecer novas respostas ou suscitar novas questões” (Burke, 2004, p. 12). Com essa concepção, as imagens seriam capazes de trazer consigo não só informações diversas, como também despertariam questões que enriqueceriam a pesquisa do historiador e tomo a liberdade de acrescentar também do aluno/a e professor/a. No entanto, Burke comenta que é necessário um olhar crítico sobre essas imagens - como com qualquer outra fonte - uma vez que elas podem estar maquiadas pelos caprichos de seus autores ou daqueles que as teriam encomendado.

### **A natureza no romantismo europeu**

Para compreender a passagem dos viajantes que serão citados adiante, foi fundamental fazer em sala de aula uma contextualização sobre o romantismo europeu e a sua relação entre arte e natureza. O fato de ter sido um curso de História da Arte já exigia um conteúdo relacionado ao tema, porém a percepção de natureza desses viajantes, todos de origem europeia, estava intimamente ligada às suas culturas natais. Também por isso, julguei necessário iniciar a disciplina com a discussão da história ambiental anteriormente apresentada. Para tanto, o primeiro capítulo do livro *Arte Moderna* (2002), de G. C. Argan, intitulado *Clássico e Romântico*, serviu de base para a compreensão do movimento romântico europeu, sendo apoiado por textos de outros autores. Em especial, a questão do pitoresco e do sublime foi tratada, uma vez que são manifestações que ficam frequentemente claras, tanto nos relatos, quanto nas composições dos artistas-viajantes trabalhados, como é o caso de J. M. Rugendas e de C. F. von Martius. A seguir, exponho uma breve apresentação das duas poéticas para que sirva de conhecimento ao conteúdo do curso e de parte das principais linguagens artísticas utilizadas nas obras que serão analisadas.

O pitoresco foi teorizado pelo pintor e tratadista Cozens ainda no século XVIII, ao

fundamentar algumas premissas sobre o tema, tais como: que a natureza seria uma fonte de estímulos e que o artista seria capaz de transmitir as sensações correspondentes a esses estímulos, as sensações seriam representadas nas pinturas como manchas de coloridos e não como o esquema linear advindo da perspectiva clássica, a busca da variedade das aparências e a busca do particular do característico, em detrimento do universal do belo, entre outros fundamentos (Argan, 2002, p. 18). A estética do pitoresco na pintura se basearia, sobretudo, nas paisagens romanescas do francês seiscentista Claude Lorrain, o qual, em seus jardins ideais criou um ambiente propício à contemplação e à harmonia entre a natureza e o ser humano. A propósito, o olhar pitoresco sobre a natureza teria sido provocado pela arte, principalmente as cenas arcádicas de Lorrain e de Nicolas Poussin e dos artistas do Barroco holandês, em que uma cena da natureza se tornava pitoresca e seria a partir de então apreciada, por se assemelhar à pintura. “O atrativo primeiro do cenário campestre era de que ele lembrava ao espectador as pinturas paisagísticas. Na realidade, a cena somente era chamada de ‘paisagem’ [landscape], por recordar uma vista [landskip] pintada; era pitoresca porque se parecia com uma pintura” (Thomas, 2010, p. 374).

Já o sublime, foi definido primeiramente por Edmund Burke, em 1757, em sua obra *Investigação filosófica sobre a origem das nossas ideias do sublime e do belo*, sendo depois teorizado pelo filósofo alemão Immanuel Kant. No romantismo, seria um sentimento traduzido pelo encontro das potências naturais, humanas e divinas em sua plenitude e comunhão, como uma experiência profunda da existência em seu estado mais puro e, por isso, mais próximo da totalidade divina. As principais características do sublime na pintura, correspondem ao aspecto visionário, à solidão e à angústia advinda da eterna busca do ser humano no mundo. Muitas vezes, é representado o sentimento na pequenez do ser humano frente a imensidão e a força de Deus na natureza, como os mares em ressaca ou uma cadeia de montanhas (Wolf, 2010), numa paisagem vasta composta mais pelo drama do que por uma natureza equilibrada, onde, por fim, o belo ideal é diluído nesse cenário. Isso porque o sublime é um sentimento contraditório que tem a beleza resultante do terror e do prazer sentidos simultaneamente.

Tanto a poética do pitoresco, quanto a do sublime no início do XIX europeu, está ligada à natureza, a sua placidez ou a sua força divina. Tanto uma quanto a outra

dizem respeito à existência do ser humano no mundo, à relação do ser urbano com o ambiente natural, seja este vinculado à falsa espontaneidade dos jardins ou à solidão dos lugares mais inóspitos.

A pintura romântica quer ser a expressão do sentimento; o sentimento é um estado de espírito frente à realidade; sendo individual, é a única ligação possível entre o indivíduo e a natureza, o particular e o universal; assim, sendo o sentimento o que há de mais natural no homem, não existe sentimento que não seja sentimento da natureza (Argan, 2002, p. 33).

Um ponto fundamental a ser ressaltado, é que os artistas românticos começaram a se interessar pelo processo de desenvolvimento da natureza também em seu aspecto físico – até porque este não estaria deslocado de um sentido místico ou filosófico – e esse interesse os levou a se aproximar mais da história natural, na intenção de se obter um maior entendimento dos diversos processos orgânicos, próprios ao universo natural (Wolf, 2007). Algo que colaborou para a valorização das pinturas de paisagem tanto por parte dos artistas, quanto por parte do público em geral.

Imersos em uma natureza composta por formas e cores tão distintas da natureza europeia, os sentimentos provocados nos viajantes que vinham para o Brasil no século XIX, se modificavam à medida que iam se deslocando por dentre as paisagens vegetativas, fazendo do pitoresco e do sublime duas estéticas pouco delineadas em seus conceitos, justamente porque as sensações que tinham eram extremamente variáveis. Isso resultou em leituras que, mais do que apresentar essas duas estéticas isoladas uma da outra em seus relatos e imagens, muitas vezes se configuravam de forma mais confusa ou simplesmente sugestiva - até porque a estética romântica em seus trabalhos é bastante mesclada à neoclássica. É a aplicação, mesmo que indiretamente, do pitoresco e do sublime em terrenos fora de sua origem conceitual, distante de suas paisagens originais (as europeias), importada e adequada à vivência nos trópicos. Diante de um ambiente de formas tão distintas – pensemos nas grandes florestas amazônicas ou nas árvores tortuosas do cerrado - e muitas vezes inéditas, fazia-se necessário adequá-lo à compreensão estrangeira, na medida que se fazia possível, por outro lado, adequar essa natureza às formas poéticas a ela estranha.

### Contexto do Brasil por volta de 1808

Nessa parte do curso já entrávamos no contexto do Brasil oitocentista, um momento no qual eu percebia muito interesse por parte dos alunos quando o conteúdo histórico era visualizado nas imagens de artistas como Debret, Taunay, Leandro Joaquim, entre outros. Era uma oportunidade também de fazer comparações entre o Rio de Janeiro de fins do século XVIII e XIX e o atual, o que os deixava ainda mais estimulados e interessados no assunto, a tal ponto que sempre me traziam contribuições, como algum prédio histórico ou história de seus bairros, alguma pintura vista ou algo relacionado ao tema e que acabava por instigar os outros colegas. Como eu dava aula no Rio de Janeiro eu costumava levá-los para um *tour* pelo centro da cidade afim de visualizarmos hoje as paisagens representadas. Foi muito interessante ver a reação deles ao se darem conta do processo histórico da cidade, ao verem que onde atualmente são ruas e edifícios era há cerca de duzentos anos, lagoas e sítios com plantações e animais.

E para entender a vinda das expedições científicas, se faz necessário compreender a instalação da coroa portuguesa no Brasil e a consequente abertura dos portos, uma vez que com a chegada dessas expedições muito da fauna, da flora e mesmo das *gentes* do Brasil foi explorado e divulgado. Até então os portos brasileiros eram praticamente fechados, dificultando o conhecimento científico por parte de outras nações. Assim que, escapando das tropas napoleônicas e sob a proteção da armada inglesa, a realeza lusitana atravessou o Oceano Atlântico para encontrar segurança em sua colônia brasileira. Se instalou no Rio de Janeiro e aí fez a sua morada provisória, encontrando um ambiente, sob os seus olhos, hostil e despreparado para esse tipo de recepção. Uma série de medidas foram tomadas para que a cidade carioca pudesse oferecer o mínimo de estrutura para a corte aos moldes da metrópole, dentre elas a criação de instituições de ensino superior, do Banco do Brasil, da Marinha, assim como a vinda de missões e expedições estrangeiras. Nesse sentido, era favorável para a coroa recriar um ambiente de nobreza no Rio de Janeiro, já que foi esta a cidade escolhida para ser a sede do reino português, para que algo do universo da civilização europeia pudesse se fazer presente no distante continente americano. Em um ambiente em que predominou por muito tempo uma realidade “barroca” que servia de suporte para o absolu-



tismo real, as emergências da modernidade que se instaurava no velho continente, se faziam mais que necessárias para acobertar as associações ao passado colonial da nova morada da corte, “[o Barroco] símbolo da colônia, não podia ser também emblemático da sede de uma corte: era preciso que as novas condições do Brasil fossem representadas visualmente para os estrangeiros e os brasileiros” (Bandeira, 2000, p. 23)<sup>1</sup>. Desta maneira, a presença de artistas europeus era relevante, pois

Longe da metrópole, a corte criaria novos imaginários, uma nova história, outra memória, e, nessa sociedade majoritariamente iletrada, nada melhor do que ter à disposição uma boa iconografia para produzir uma representação oficial. (...) e faria bem expor imagens dessa colônia considerada ‘passível de civilização’ (Schwarcz, 2008, p. 14).

Nesse contexto a chegada dos artistas vindos com a chamada Missão Francesa, em 1816, foi crucial para que fossem produzidas imagens que reafirmassem o Império, as quais, como observado por Schwarcz (2008), através de elementos clássicos faziam do exótico algo legítimo. Esses mesmos parâmetros classicistas vão estar presentes também nas paisagens produzidas pelos artistas-viajantes componentes das expedições científicas. Alguns artistas da Missão de 1816, são: Jean B. Debret, Nicolas Taunay, Auguste Grandjean de Montigny, Charles S. Pradier, entre outros que deixaram um grande legado para a história do Brasil.

### As expedições científicas e os artistas-viajantes<sup>2</sup>

Em semelhante contexto, a vinda de expedições científicas se tornou uma constante e foi fundamental para a organização sistemática da natureza tropical. O material catalogado por essas expedições, buscava fazer explorações naturalistas, coletar exemplares da fauna e da flora, assim como visava conhecer os habitantes das regiões

<sup>1</sup> É fundamental nesse momento entrar no contexto do Rio de Janeiro por volta de 1808, para que os alunos/as possam ter a verdadeira noção das mudanças empreendidas às pressas pela coroa. Um texto que apresenta aspectos culturais da época é Grinberg, Piedade E. *Arte e Arquitetura no início do século XIX e o ensino de arte no Brasil*. In: O Brasil Imperial: 1808-1831. Vol. I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

<sup>2</sup> Há uma série disponível em quatro episódios no You tube e realizada pela Tv Senado chamada “Brasil no olhar dos viajantes” que é um ótimo suporte para ser usado também em aulas: <https://www.youtube.com/watch?v=k-tb3oV8kkg> ou <http://www.senado.leg.br/noticias/TV/Video.asp?v=351146>

*tropicais*, seus costumes e seus artefatos (Belluzzo, 1994). Por outro lado, o conjunto de dados obtido nas expedições, também ajudava a fazer a propaganda das riquezas do reino português, agora instalado no Brasil. Era, do mesmo modo, do interesse desse reino ter o conhecimento de suas posses até então pouco exploradas pelas ciências naturais. A vinda dos estrangeiros componentes tanto da “Missão Francesa”, quanto das comitivas científicas foi fundamental para o processo de representação do Brasil, em que a partir das conexões entre o classicismo europeu e o exotismo tropical foram sendo tecidas redes culturais e internacionais bastante colaborativas para a criação da identidade luso-brasileira da primeira metade do século XIX. Diante disso, a iconografia paisagística produzida pelos viajantes que estiveram no Brasil na primeira metade do século XIX, é em si um valioso documento, ao oferecer registros sobre os aspectos da natureza na época, aliados à experiência e à impressão do viajante quando de passagem pelas diferentes localidades<sup>3</sup>.

Cabia a eles [os viajantes-naturalistas] transformar sensações, experiências e seres vivos em novas espécies de animais e plantas que se encaixassem na ordem natural das famílias, em herbários, animais empalhados, bichinhos imersos em álcool, descrições detalhadas escritas de modo inteligível em cadernos de viagens, etc. (Kury, 2001, p. 865).

O mais interessante nesses viajantes e nesse contexto é que, o uso da arte para obter o conhecimento do mundo não busca se contrapor à ciência, provocando um embate dicotômico, mas, ao contrário, procura se unir a ela, para que o universo natural seja de fato compreendido um modo de percepção da natureza que teve influência das ideias do naturalista Alexander von Humboldt. Em seu livro *Quadros da Natureza*, escrito na primeira metade do século XIX, Humboldt inovou os relatos de viagens, baseados puramente na ciência descritiva, ao introduzir um discurso estético que se mesclasse à escrita científica. Partindo da ideia da natureza enquanto um todo, as descrições naturalistas, segundo Humboldt, seriam empobrecidas se detivessem somente ao universo da ciência natural. Para que o ambiente natural fosse de fato conhecido pela ciência

<sup>3</sup> Esses artistas-viajantes e outros profissionais também componentes de expedições faziam registros não somente sobre a natureza mas, como falado, também dos costumes e dos habitantes nativos do Brasil, em que se pode visualizar aspectos de diferentes etnias indígenas, por exemplo. A riqueza do material obtido por esses viajantes está disponível em diferentes endereços da *web*, assim como em livros já traduzidos para o português e em artigos acadêmicos.

seria imprescindível, também, uma apreensão sensível por parte do cientista, uma vez que a natureza não seria tão fria e rígida quanto a ciência procurava relatá-la. Ao contrário, o contínuo movimento de regeneração, de renovação da morte em vida dos elementos orgânicos e as próprias sensações despertadas naquele que adentra uma floresta demonstraria a organicidade do mundo e a força vital deste, algo que se oporia à percepção mecanicista da natureza. “A diferenciação caberia ao cientista e a síntese ao artista. A ciência, baseada em um método analítico, permitiria o reconhecimento das diferenças, mas somente a arte seria capaz de efetuar a síntese desses elementos dispersos e apresentá-los em um olhar essencial” (Mattos, 2004, p. 153). A expressão pictórica torna-se assim ativa e tão importante quanto a científica.

Na primeira metade do século XIX, de fato havia a intenção de passar também para o público em geral, supostamente para as classes medianas e a elite, os feitos das explorações científicas através dos relatos de viagens. Homens e mulheres comuns tinham acesso a ciência através de revistas, livros e periódicos ligados ao assunto. Com isso, tais escritos traziam uma linguagem mais literária, sem que a linguagem específica ficasse de lado. Nos relatos de viagem percebe-se a preocupação dos autores em compartilhar as suas experiências com os seus leitores, havendo muitas vezes um diálogo direto entre o viajante e aquele que lê o escrito. A linguagem literária combinada a científica era um modo de escrita que dava conta tanto da informação quanto da leitura prazerosa do conteúdo, o qual visava, sobretudo, oferecer ao leitor experimentar as terras exóticas exploradas, numa imersão que muitas vezes atravessava os cinco sentidos.

Cabia aos artistas-viajantes não apenas registrar determinada realidade cultural e natural, mas também convencer o público europeu da plausibilidade e veracidade de seu discurso [...]. O estudo de cada elemento era estratégia fundamental, mas também era necessário criar estratégias formais de ordenação e significação que fizessem sentido para o público (Siqueira, 2014, p. 525).

Ou seja, não era simplesmente colher informações de uma dada localidade, mas também criar realidades que se adequassem ao entendimento europeu, para que assim, pudessem se fazer “reais” para aqueles que não tinham a possibilidade de viajar para lugares longínquos. Deste modo, como bem-dito por Vera Beatriz Siqueira (2014),

imagens do Brasil eram criadas através das paisagens dos viajantes, ao combinar elementos característicos em uma mesma gravura e por fazer da repetição desses elementos verdades incontestáveis – como a Baía de Guanabara, as montanhas, a igreja da Glória, a enseada de Botafogo, entre outros. “A cada nova imagem, reafirma-se a imagem original de uma cidade-natureza, dominada pela cor local do país” (Siqueira, 2014, p. 525). E assim também a diversidade paisagística do Império foi sendo compreendida e fixada, não apenas pela possibilidade de identificação das suas características naturais, mas também pelo reconhecimento de que essa mesma diversidade é que vai passar a ser a identidade autêntica do Brasil luso-brasileiro.

Adiante seguem as análises das obras dos artistas-viajantes participantes da Expedição Langsdorff e da Missão Austríaca, incluindo nesse contexto o tomo I de *Flora Brasiliensis* (1996) do naturalista Carl F. von Martius, devido à importância dada ao uso de imagens para o conhecimento da flora local.

Em aula, eu fazia uma breve apresentação de cada bioma, mostrando as suas características, qualidades, usos e ambientes ameaçados. É importante fazer comparações entre as imagens e os relatos do século XIX e o atual estado dos biomas para que fique visível as transformações desses ecossistemas. Obviamente, deve-se ressaltar o fator imagético próprio a qualquer imagem, ainda mais forte nesse contexto do Brasil “exótico” aos olhos europeus, porém é impressionante ver como o material produzido por esses e outros viajantes são valiosos documentos sobre as paisagens oitocentistas. Ao fazer o cruzamento com outras fontes percebe-se, por exemplo, a presença de pequenas vilas ou antigas fazendas em regiões do interior do Brasil, num interior bastante inóspito, e que hoje são importantes centros urbanos ou mesmo capitais.

#### **Mata Atlântica (viajantes analisados em aula: Thomas Ender, Johann M. Rugendas e Carl F. von Martius)**

Quando os viajantes chegavam ao Brasil pelo Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XIX, já os impressionava a vista pelo mar dos contornos das montanhas. Era quase unânime a impressão positiva que tinham sobre a natureza da cidade, sendo a Baía de Guanabara a porta de entrada para um ambiente exótico e ainda pouco conhecido pelos europeus. “Em meados de julho, cheguei ao porto do Rio de Janeiro

ro, onde se abriu todo um novo mundo para mim. Desenhava dia e noite”, disse Thomas Ender (1793-1875) (Ender apud Bandeira, 2000, p. 661, vol. III).

As florestas nativas constituem a parte mais interessante das paisagens do Brasil; mas também a menos suscetível de descrição. Em vão procuraria o artista um posto de observação nessas florestas em que o olhar não penetra além de poucos passos; as leis de sua arte não lhe permitem exprimir com inteira fidelidade as variedades inumeráveis das formas e das cores da vegetação em que ele se vê envolvido (Rugendas, s/ data, p. 14).

E adaptar as cores e essa espacialidade difusa, própria das florestas litorâneas do Brasil (hoje o que seria a Mata Atlântica), as composições espaciais de parâmetros classicistas acabou por ser a imposição de um tipo de discurso sobre o ambiente em questão.



**Figura 1.** *Vista do Corcovado para o Catumbi*, Ender, 1817-18. Aquarela feita no local. Fonte: Bandeira (2000)



**Figura 2.** *Vista do Corcovado para o Catumbi e Serra dos Órgãos*, Ender, 1817-18. Aquarela reelaborada. Fonte: Bandeira (2000)

Essas duas pinturas de Thomas Ender (fig. 1 e 2) mostram um caminho no morro do Corcovado com vista para o bairro do Catumbi (existente ainda hoje), mas devido aos elementos adicionados a diferença entre as duas composições é realmente bastante visível<sup>4</sup>. Na primeira aquarela, o ambiente tem um aspecto bem mais árido no primeiro plano por haver menos plantas e não tanto um aglomerado de diferentes espécies. Na segunda aquarela já nos passa a sensação de ser um ambiente mais úmido, assim como é em geral o clima da Mata Atlântica. Talvez Ender quisesse transmitir mais a sensação de umidade tão característica dessa região do Corcovado, preferindo abarcar em uma pequena localidade o ambiente total da floresta para que então, se pudesse ter uma noção ideal da mata. E uso a palavra ideal aqui em dois sentidos, no sentido de ser passada uma ideia mais aproximada do lugar em questão e também no sentido de ser criada uma ideia imaginária deste. Quando se analisa as duas aquarelas percebe-se que na segunda versão ele agrega diversos elementos: o grupo de negros que aparece no centro, onde um deles parece estar atacando uma cobra, o casal que vem caminhando em direção a eles, em que é mostrado uma maneira típica de carregar objetos na cabeça e o lagarto que está subindo na pedra localizada atrás do grupo que descansa, aliás um animal ainda bastante visto na região, talvez em proporções menores. Todos esses personagens são inexistentes na primeira versão e aqui dão uma vitalidade, uma sensação de movimento, uma organicidade à cena, que detém o olhar

<sup>4</sup> Geralmente os artistas-viajantes faziam um esboço no lugar para depois aprimorá-lo e finalizar a pintura no atelier. Com isso, muitas dessas obras foram feitas já quando de retorno à Europa.

do espectador que percorre o caminho e que conhece um pouco mais sobre as curiosidades do Brasil. Junto aos negros e aos animais, Ender também reelaborou a vegetação do caminho. No lugar da pequena e fina árvore que compõem a parte esquerda da parede de pedra central, ele colocou uma árvore maior e mais frondosa, carregada de espécies parasitas, como o cipó, auxiliada por um grupo de plantas diversificadas que dão a esse amontoado uma aparência mais condizente com a ideia geral da Mata. Já a *bromeliaceae* que está à esquerda dos negros sentados, funciona como um suporte para o verde que continua atrás dele e que se verticaliza, ocupando quase a metade do espaço do céu. Então se vê que são três planos subsequentes de vegetação, finalizando no último detrás da grande árvore, no canto extremo esquerdo com as palmeiras, que fecham essa parte da imagem em tonalidades de verdes que se encontram na variedade de plantas que se misturam. Essa mesma ideia de vegetação fechada retorna de uma forma mais sutil, porém ainda mais intensa que na primeira versão, no canto direito da paisagem. Tudo isso ainda é completado com pássaros que sobrevoam os céus da então capital, revelando a graciosidade de uma natureza harmônica e preenchendo ainda mais esse cenário rico em diversidade. Esse preenchimento dos supostos espaços vazios, como o céu, ajuda a intensificar a sensação de acolhimento do lugar, o tornando mais intimista e menos árido – o preenchimento fecha mais a composição ao invés de abri-la na amplidão, o que poderia provocar mais frieza e impessoalidade à imagem. Na primeira versão, não se pode esquecer que, é antes de tudo um esboço, a luz penetra mais no primeiro plano e a vegetação é mais esparsa e menos imponente, o que não é correspondente com a Mata Atlântica descrita geralmente pelos viajantes. Diferentemente da segunda versão, uma tonalidade amarelo-esbranquiçada predomina na palheta, mantendo a cena mais aberta, ao contrário do verde que fecha mais a composição posterior. Também porque Ender, nesta aquarela desenhada ainda no local, parece ter se detido mais em mostrar o percurso de fato que levava à vista, do que a mata que o contornava e que deveria ser provavelmente estonteante (e como ainda o é). No entanto, não se pode cair no engano de que a primeira aquarela seria mais “verdadeira” que a segunda ou vice-versa. Fatos e versões sempre formarão qualquer imagem, seja qual for a técnica utilizada. A questão aqui é compreender como o Brasil foi figurado pelo artista.



**Amazônia (viajantes analisados em aula: Carl F. von Martius e Hercules Florence)**

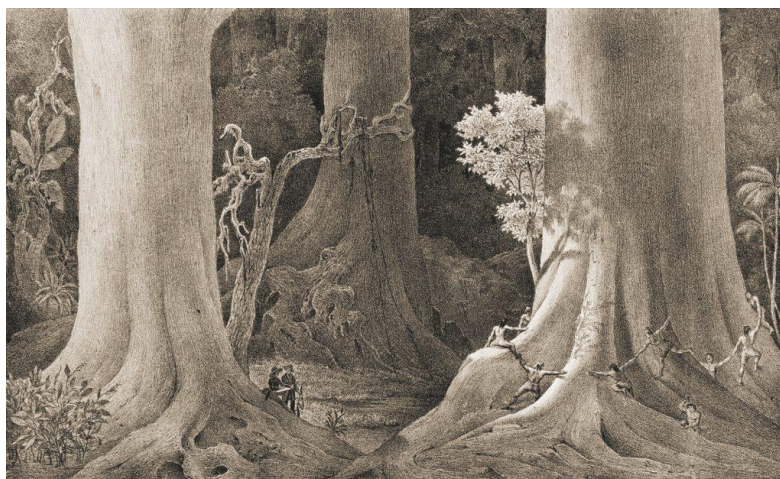
“A Amazônia é quase mítica: um verde e vasto mundo de águas e florestas, onde as copas de árvores imensas escondem o úmido nascimento, reprodução e morte de mais de um-terço das espécies que vivem sobre a Terra.” Assim, começa a ser apresentado o bioma Amazônia no site oficial do Ministério do Meio Ambiente do Brasil<sup>5</sup>, uma descrição que se parece mais com um relato oitocentista. Esse tipo de visão grandiosa não é uma novidade. Nos relatos dos viajantes Carl F. von Martius (1794-1868) e de Hercules Florence (1804-1879), por exemplo, se vê adjetivos como *vasto* e *incomensurável* compondo os escritos, carregados de mistérios, o que fazia com que muitas vezes, as percepções negativas da floresta amazônica aparecessem mais frequentemente. É claro que na primeira metade do século XIX, de fato, a Amazônia era um “gigante” ainda pouco explorado, o que resultava em um certo desconhecimento de suas qualidades – ainda é hoje, em parte, como dito na citação acima sobre o desconhecimento do desenvolvimento “de mais de um-terço das espécies que vivem sobre a Terra”. A vegetação amazônica t era por eles chamada de *Mata virgem* ou *Mata primitiva*, assim como foi chamada também as matas do atual bioma Mata Atlântica, por ser um ambiente de vegetação fechada com pouca ou nenhuma ocupação humana, geralmente marcado pela presença de grandes árvores, consideradas centenárias. No entanto, as florestas da atual Mata Atlântica, em geral, impressionaram mais aos viajantes de forma mais positiva, inspirando em muitos deles palavras mais poéticas e “quadros” mais pitorescos.

A impressão erma que se tinha sobre as terras do Norte do Brasil, contribuiu para que a visão sobre elas se tornasse muitas vezes negativa. Um sentimento de solidão foi provocado em grande parte, por serem muitas partes dessa região habitadas somente por indígenas pouco ou não contatados, os quais não eram considerados na época como homens civilizados pela maioria da população letrada. A presença desses nativos naquelas terras intensificava ainda mais a ideia ou sensação de abandono ou solidão. “Enquanto me oprimia com todos os terrores de uma solidão destituída de seres humanos, sentia indizível saudade da companhia de homens da cara Europa civilizada” (Spix e Martius, 1981, III, p.240). Deve-se lembrar que a noção que se tinha de

<sup>5</sup> <http://www.mma.gov.br/biomas/amaz%C3%B4nia>



interior do Brasil continha em si uma distância maior da que temos atualmente. A-  
dentrar nesse interior era basicamente rumar para ambientes verdadeiramente dis-  
tantes, tanto espacialmente quanto culturalmente. Era uma aventura que requeria  
disposição e coragem frente a febres, as doenças, as tribos praticamente desconheci-  
das e acima de tudo, à distância do acolhimento oferecido pelos referenciais de ori-  
gem. Todos esses fatores contribuíram para que o olhar pitoresco que se tinha sobre  
as matas litorâneas se perdesse pelo caminho e se tornasse mais ligado ao sentimen-  
to do sublime ou mesmo do pavor isolado do “maravilhamento”. Não que não tenha  
havido momentos de admiração por essas florestas por parte de Martius e Florence,  
mas esses momentos foram bem mais escassos se comparados a quantidade de elo-  
gios que teve a vegetação do que compõem a atual Mata Atlântica.



**Figura 3. IX.** *As árvores que nasceram antes de Cristo na floresta às margens do rio Amazonas.* Fonte: Martius (1996)

Hoje ainda, passados tantos anos, me sinto perturbado com a visão daqueles gigantes de uma idade imemorial, do mesmo modo que ficaria se encontrasse algum homem de desmedidas proporções. Ainda hoje aquelas árvores gigantescas me falam ao espírito e me enchem de um piedoso temor, ou me fazem vibrar no peito a mesma admiração inefável que tomava todo o meu ser. Esta admiração é a mesma que tomou conta de mim quando vi aquele rio largo e profundo, cujas ondas nem as razões da inteligência nem os sentimentos do coração podem encontrar palavras com que descrever, pois a próprias palavras que nos sobreveem e a emoção que sentimos dirigem o nosso espírito para aquele reino eterno e infinito em que só penetramos com uma pura e compungida veneração (Martius, 1996, p. 45).

Martius dedica a essa prancha<sup>6</sup> (fig.3) algumas boas páginas preenchidas por palavras que expressam o seu deslumbre diante dessas árvores gigantes, as quais seriam, de acordo com a informação que ele colheu dos índios, as de nome vulgar Jataí ou Jutaí, “(...) eu não posso negar que evito dar o nome certo dessa árvore. Ou mesmo algum outro nome que eu julgue adequado. Prefiro, no entanto, me valer da experiência dos índios” (Martius, 1996, p.49). Hoje também é chamada de Jatobá (*Hymenaea courbaril* L.), ocorrente em parte do México e da América do Sul<sup>7</sup>. Nos primeiros parágrafos ele se propõe a fazer uma reflexão sobre questões mais subjetivas, relacionadas ao sentimento divino e ao *espírito que se maravilha diante de todas essas coisas*, dialogando com o leitor a propósito dessa experiência tão singular para o botânico. Martius, como um naturalista de sua época, não se entregava as divagações que se isolassem da racionalidade científica e, por isso, seria um erro fazer uma leitura simplesmente poética de suas reflexões. No entanto, suas palavras nessa prancha demonstram o seu atordoamento diante de uma natureza que mostra a sua peculiaridade no silêncio repousante das imensas árvores. Aqui, Martius relata sobre um momento da viagem no qual ele junto ao zoólogo, Spix, saíram com uns indígenas da região para coletar algumas espécies *dessas selvas primitivas*, com uma vegetação que ele identificou como da mata de igapó e enquanto adentravam pela mata para além da margem do rio Amazonas, se depararam com as gigantes árvores, que ilustram a gravura, provocando no naturalista sentimentos profundos e contraditórios. É interessante notar que esse seu encontro com a natureza o aproximou de uma das supostas facetas do divino, típica da visão de mundo romântica, traduzida pelos sentimentos ambíguos de admiração e de temor, semelhante ao sentimento do sublime. Avistar essas árvores teria sido, segundo Martius, uma experiência perturbadora, ao ponto de se fixar vivamente na memória, mas não só porque eram imensos esses indivíduos vegetais, mas também porque eles representavam a potência esmagadora, piedosa e bela do Ser absoluto.

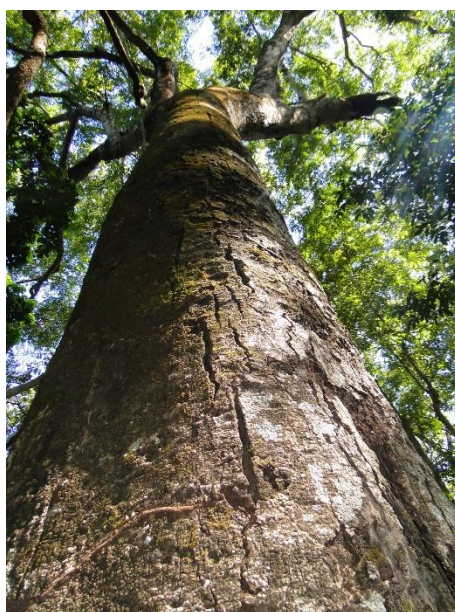
Em seguida penetramos ainda mais terra adentro a fim de examinarmos as árvores que oferecemos ao leitor nesta gravura. Mas ago-

<sup>6</sup> Gravura baseada no modelo de Benjamin Mary, segundo Heitor de Assis Júnior. Ver mais em: ASSIS JÚNIOR, Heitor. *Relações de Von Martius com Imagens Naturalísticas e Artísticas do Século XIX*. (Dissertação de Mestrado) – Campinas: Unicamp, IFCH, 2004.

<sup>7</sup> Encontra-se maiores informações sobre a planta em:  
[https://www.inpa.gov.br/sementes/iT/9\\_Jatoba.pdf](https://www.inpa.gov.br/sementes/iT/9_Jatoba.pdf)

ra parecia-nos entrar num templo magnífico, não desses que a mão do homem é capaz de construir, mas um templo que tivesse sido edificado pelo próprio autor da natureza, como se Deus quisesse que os corações daqueles que o vissem se comovessem e se enchessem com o sagrado temor da presença divina. Como o espírito costuma ser arrebatado por sentimentos piedosos e por devaneios, e encontrando-me mergulhado na quietude e solidão da noite, ergui meus olhos para a insondável vastidão do céu, povoado com a sua multidão incalculável de astros. Mas logo me senti atingido, neste grandioso templo da floresta, pela presença de três vigorosíssimas colunas que excediam a todas as árvores. Eu jamais vira coisa igual (Martius, 1996, p. 46).

Martius fala de um sentimento profundamente intenso, oferecido pelas artimanhas da natureza: esse *templo divino* que congrega forças perturbadoras que se comunicam com o homem através do espírito. Uma mistura de admiração, excitação e temor a partir de um diálogo com Deus, por meio das formas “onipotentes” da natureza. É o sentimento do sublime, não mais compromissado em ser a expressão de algum movimento cultural, mas já incorporado e experimentado em um ambiente distante, a floresta dos trópicos, que foi capaz de provocar o entendimento humano e atingir o íntimo do cientista. Enfim, a perturbação que Martius sentiu foi provocada por sua vivência na mata, no meio biofísico, o qual elevou o seu espírito para uma consciência divina: “Fiquei um pouco perturbado, com todos esses sentimentos entrechocando-se dentro de mim, quando vi aquela floresta magnífica” (Martius, 1996, p.47).



**Figura 4.** Jatobá, a árvore representada na gravura de Martius. Fonte: Domínio público

### Cerrado (Viajantes analisados em aula: Hercules Florence e Aimé-Adrien Taunay)

A imagem 5 é ocupada em grande parte pela ilustração de uma composição rochosa formada por filamentos de arenito (vermelho), típica e marcante ainda hoje nas proximidades de Cuiabá. Os traços horizontais que Florence usa para representar as rochas em meio as vegetações, mostra de maneira fidedigna a singular paisagem de arenito.



**Figura 5.** *Outra vista da Chapada, nos arredores de Cuiabá*, Florence. Fonte: Florence (2007)



**Figura 6.** *Vista dos rochedos da Chapada, nos arredores de Cuiabá*, Florence. Fonte: Florence (2007)

Nesta mesma ilustração visualizam-se, igualmente a imagem anteriormente analisada, gramíneas, árvores baixas e arbustos predominando por toda a composição, apresentando uma paisagem de aspecto seco e sem muitas variações. As paisagens de Hercule Florence costumam de fato ser bastante objetivas, ficando claro que

o seu interesse é demonstrar de modo fidedigno as características de cada região percorrida. Com isso, as suas imagens em geral parecem ter poucas adições que tenham a finalidade de criar um cenário mais fantasioso. Assim, com o mesmo traçado usado para compor a vegetação, o artista faz no primeiro plano um homem com trajes típicos, guiando um boi que parece de carga: “Em viagem, é de uso servirem os bois mansos de animal de carga” (Florence, 2007, p. 126), sugerindo a presença do gado nas proximidades. Na descrição sobre a cidade de Cuiabá, Florence diz que “Cria-se muito gado vacum que por toda a parte encontra excelentes pastos;” (Florence, 2007, p. 126). No entanto, ele comenta que nessa região a agricultura e a criação de animais era feita somente para suprir as “necessidades da alimentação”. Na época em que Florence passou por essas terras, em 1827, a decadência da mineração ainda era bastante visível e um desenvolvimento agropastoril ainda estaria por vir. Mas é interessante notar que no material que o artista nos deixou, é feita a observação sobre o animal e sobre a característica da extensão de terras que, segundo a sua opinião, eram adequadas para a pastagem. Sobre uma maior criação de gado no Mato Grosso, o viajante comenta sobre a famosa Fazenda Jacobina, “a mais rica fazenda da província”<sup>8</sup>, do coronel de milícias João Pereira Leite: “Gado imenso cobria as ricas pastagens da Jacobina e outras fazendas [do mesmo coronel]. O dono avaliava seu número em 60.000 reses, a maior parte, porém, tornara-se selvática.” (Florence, 2007, p. 165). Segundo o autor, o que era produzido na fazenda era exportado pela própria província, não entrando em maiores detalhes sobre a pecuária e eis que atualmente o Mato Grosso se reconhece como o “celeiro do país”<sup>9</sup> pela grande produção de grãos e de rebanho bovino, que ao lugar de uma antiga produção de subsistência hoje atende um mercado internacional impiedoso.

Mas o que parece realmente deslumbrar Florence, é a paisagem da Chapada dos Guimarães, a qual não foi por ele simplesmente avistada, mas foi profundamente sentida: “mas se a natureza tudo me negou, por que me concedeu o dom de sentir com tanta força?” (Florence, 2007, p.130). Ele faz comentários sobre os seus rochedos - os quais também podem ser vistos na imagem 6 - num tom em que, diferente-

<sup>8</sup> Segundo o IBGE: “A Fazenda Jacobina destacava-se na primeira metade do século XIX por ser a maior da província de Mato Grosso em termos de área e produção”. Ver mais em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?view=detalhes&id=31358>

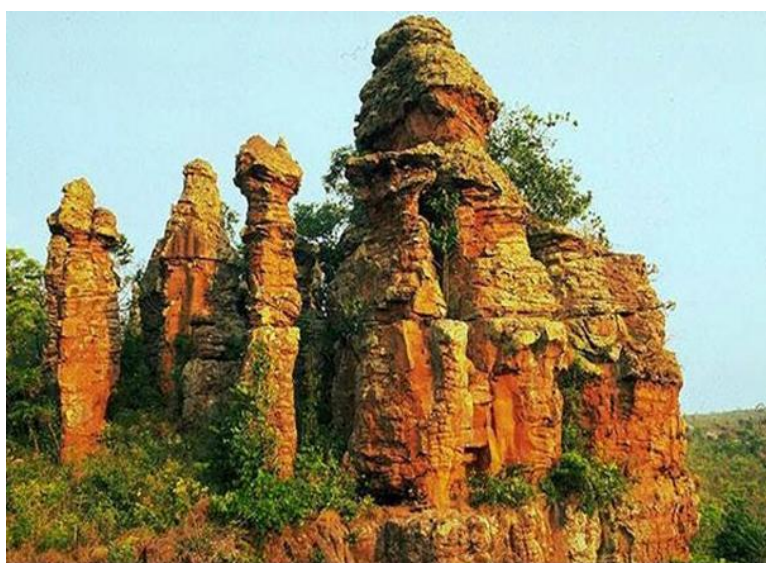
<sup>9</sup> <http://www.mt.gov.br/economia>



mente das suas imagens, poesia e realidade parecem se encontrar ao avistar formações tão singulares e *majestosas*:

Atravessa-se, então, uma planície cheia de contrafortes circulares encostados aos montes, como se houvessem sido primeiro construídos para, com aterro de rochas e terra, sustentarem esplanadas artificiais, onde árvores e relva produzem a impressão de jardins suspensos. Do meio desses contrafortes saem umas espécies de enormes pedestais, circulares e emoldurados, alguns até com restos de colunas. O caminho plano serpenteia por entre essas majestosas massas que para nós se destacavam num céu toucado das suaves cores do crepúsculo.

Nos montes e na planície, por toda parte, avistam-se grupos de pedras que, com os contrafortes, semelham os restos de uma cidade imensa, em que durante séculos imperara a mais nobre arquitetura. Fica a gente pasma ao achar-se de repente no meio de uma natureza que fala linguagem desconhecida até então, pois onde só há rochas julga-se ver os destroços de soberbos monumentos levantados por uma raça de arquitetos gigantes (Florence, 2007, p. 138).



**Figura 7.** Foto atual da formação rochosa da Chapada dos Guimarães, em arenito vermelho. Fonte: domínio público

Hoje, as paisagens da Chapada dos Guimarães nos oferecem momentos de contemplação, aventura, conhecimento científico e místico, enfim, momentos de experiências que o turismo soube aproveitar e que defensores do meio ambiente lutam em preservar. Um patrimônio natural que antes de sê-lo, Florence reconheceu a sua beleza e o seu valor e que deve ser continuamente preservado e reconhecido enquanto tal.

### Caatinga (Viajante analisado em aula: Carl F. von Martius)

O texto que acompanha a prancha X (fig. 8), faz descrições sobre plantas que seriam típicas de parte do sul da Bahia, nas cercanias, segundo Martius, da cidade de Caiteté, hoje conhecida como Caetité, onde predomina o bioma caatinga<sup>10</sup>.



**Figura 8.** Prancha X. A Floresta quente e sem folhas que chamam “caa-tinga”, no deserto ao sul da província da Bahia. Fonte: domínio público

Nessa prancha, Martius aplica um olhar muito lúcido sobre as vegetações que poderiam ser vistas simplesmente como componentes de um ambiente que denotasse negatividade sobre o seu aspecto peculiar. O que quero dizer é que as sensações aí despertadas não edificaram uma visão totalmente negativa, mas foram convergidas para uma leitura guiada pelo interesse sobre as particularidades dessas matas - que tradicionalmente sofrem preconceitos devido ao seu aspecto seco e as suas implicações econômico-sociais, que ainda hoje a resumem em ser simplesmente um “sertão”<sup>11</sup>. Assim, Martius faz o seu comentário sobre o significado de sertão no Brasil:

Contudo, o verdadeiro sertão, e acrescentamos, lugar deserto, os brasileiros não consideram como alguma região da vegetação destas espécies, mas como um lugar sem habitantes; daí pode acontecer que nestas

<sup>10</sup> <http://cidades.ibge.gov.br/painel/painel.php?lang=&codmun=290520&search=|infogr%E1ficos:-dados-gerais-do-munic%EDpio>

<sup>11</sup> A palavra Sertão tem inúmeras conotações nas diferentes disciplinas das áreas de Humanas. Em sala de aula acho necessário entrar um pouco nessa discussão e também apresentar a problemática socioeconômica que envolve as diferentes regiões assim designadas.

parte da terra que, de acordo com um antigo costume, são chamadas, indistintamente, sertão, devem ser encontradas espécies muito diversas de vegetação, árvores, campos, caatingas, ramagens, charnecas (Martius, 1996, p. 51).

O naturalista aponta aí para a diversidade dessas regiões áridas e para o fato de serem providas de suas *próprias feições*. Do mesmo modo, ele contribui, por meio da ciência natural e da visão estética, com a construção da identidade de uma região constituída pela vasta variedade florística, até então ignorada por serem generalizadas essas extensões como um *sertão*. Fazendo constantes comparações com as florestas úmidas, o naturalista apresenta algumas características que de fato descreve bem essas vegetações, como a falta de umidade em geral, a terra seca e a ausência de árvores altas e densas nessas *florestas áridas e sem folhas*. Deste modo, ele apresenta três tipos de vegetações típicas dessa área, conforme classificadas no Brasil: uma primeira chamada “caa-tinga” pelo povo tupinambá, que significaria podadas, pois na época de seca não apresentam sombras e as árvores ficam sem folhas; um segundo tipo de vegetação seria o “carrasco, matagais, ou mato carrasquento, floresta entrançada.” e um terceiro que seria chamada de “charneca e prepara mais ou menos uma transição para a região árida e sem qualquer vegetação (...)” (Martius, 1996, p.51). Ele também diz que viu “as caatingas perto da margem do rio verde e de outros rios que se espalham pelo vale do rio São Francisco, na província das Minas Gerais, onde sempre produzem folhagens” (Martius, 1996, p.51), o que seriam partes de vegetação mais úmida. De acordo com essa visualização, percebe-se que Martius compreendia a extensão que hoje faz parte do bioma Caatinga como dotada de uma complexidade de tipos de vegetações caracterizadas pela aridez, mas não limitando a região a um só tipo de fitofisionomia. O entendimento que se tem atualmente do bioma sempre menciona as suas paisagens variadas, sendo, no entanto, ainda hoje ausente de uma definição mais precisa sobre a distribuição de sua flora e de sua abrangência<sup>12</sup>. Segundo estudos do Ministério do Meio Ambiente e da Embrapa, a Caatinga apresenta cerca de 12 tipologias de sua flora<sup>13</sup>. Tal informação mostra o apuro científico por parte de Martius, pois ele

<sup>12</sup> [https://ainfo.cnptia.embrapa.br/digital/bitstream/item/18267/1/Biodiversidade\\_Caatinga\\_parte2.pdf](https://ainfo.cnptia.embrapa.br/digital/bitstream/item/18267/1/Biodiversidade_Caatinga_parte2.pdf)

<sup>13</sup> Ver mais em:

[http://ainfo.cnptia.embrapa.br/digital/bitstream/item/18267/1/Biodiversidade\\_Caatinga\\_parte2.pdf](http://ainfo.cnptia.embrapa.br/digital/bitstream/item/18267/1/Biodiversidade_Caatinga_parte2.pdf)



foi capaz em sua época de fazer o registro das diferentes paisagens da caatinga.

Na seguinte citação se vê que o caminhante mais atencioso se surpreende a todo o momento na paisagem composta por uma variedade de espécies que acabam por edificar diversas paisagens munidas de uma estranha peculiaridade e a abundância dessa diversidade compõe, assim, uma vegetação única aos olhos do naturalista.

Na verdade, é sempre muito semelhante, a chuva cai ou o orvalho é frequente, e folhas maravilhosas brotam rapidamente. Daí facilmente pode acontecer que numa tarde quente tu te depares com uma árvore sem folhas e, se tiver chovido durante a noite, no dia seguinte encontres a árvore mudada, pois que abalada por um certo prodígio retoma o tenro verdor das pequenas folhas do melhor perfume (Martius, 1996, p.52).

Em contraste a desolação causada pela seca e pela aridez da paisagem, a água traz de volta uma vitalidade única e admirável, que singulariza essa mata exclusivamente brasileira. Deste modo, a prancha X traz a variedade de espécies encontradas nas matas da caatinga e que foram individualmente comentadas por Martius em *Flora Brasiliensis* (1996). Trata-se de uma paisagem, que em acordo com Sá e Kury (Kury, 2012, p.222), está muito mais ligada a um espaço ideal do que real, por querer o naturalista abarcar diversas plantas em uma única imagem. Ele mesmo comenta que não daria para apresentar toda a variedade dessa região árida do Brasil em uma única ilustração: “Com esta grande dimensão ela [a formação das plantas] possui muitas graduações e digressões, mas não pode acontecer, que todas as propriedades sejam retratadas numa só imagem como fizemos” (Martius, 1996, p. 55). Isso porque a paisagem é um recorte delimitado de uma dada extensão e inserir esse recorte em um suporte artístico é apresentar, de fato, somente alguns aspectos da região observada. Além disso, os elementos aí inseridos fazem parte da escolha do autor, que elege quais serão os mais adequados a sua proposta visual, no caso aqui Martius apontou para o que ele julgou mais relevante dentre o conjunto vegetacional geral. Desta maneira, diversas plantas típicas das paisagens baianas podem ser encontradas nessa prancha, como os cactos e a Barriguda (*Cavanillesia arborea* K.).



**Figura 9.** Barriguda, árvore típica da caatinga e que foi representada na prancha descrita por Martius. Fonte: domínio público

Mesmo que ideal, a gravura em questão, apresenta a aridez da paisagem da caatinga, pois a dispersão das plantas não oferece espaço para as sombras, assim como a ausência de densas folhagens, coisa que é rara na época de seca nessas áreas, como já visto. Também se vê no centro da imagem, nas proximidades da Barriguda, alguns viajantes, que postos ao lado das plantas oferecem ao observador uma noção da escala das árvores e arbustos. Esta é uma típica imagem descritiva, em que a transmissão de informações precisas é primordial, entretanto a sensação de secura e vastidão dessas matas é muito bem passada no todo da paisagem, de tal modo que se torna possível percorrer com o olhar essa peculiar vegetação. Outro fator que colabora para essa sensação, é a disposição do espaço em relação ao espectador, uma vez que o artista não criou uma visão distanciada, pelo contrário, ela é bem aproximada daquele que a vê oferecendo assim a chance de se adentrar facilmente por essa peculiar paisagem.

### **Considerações finais**

Essas imagens são, portanto, frutos da experiência desses viajantes nos lugares pelos quais passaram. Eles vivenciaram essa natureza, sentiram o seu clima, o seu perfume, as suas mazelas e também a observaram. Essa observação e mesmo os sentimentos e sensações eram expressos por linguagens a eles familiar. Assim, percorrendo

e experimentando lugares até então desconhecidos por eles, se vê que as imagens estão compostas, inevitavelmente, de concepções sociais e individuais. Porém, tenho isso como mais um ponto positivo e não negativo, pois esse olhar do artista-viajante está carregado de sua cultura, o qual com o contato com o "outro" é capaz de criar algo autêntico. Nosso entendimento do mundo será sempre uma interpretação, por mais que pensemos ser os mais lógicos ou "realistas" possíveis e a história da arte é capaz de mostrar claramente essa diversidade (rica) do olhar. Na verdade, é fácil exemplificar para os alunos/as essa questão: sempre mostro para eles composições dos viajantes que tenham o Pão de açúcar ou a Igreja da Glória, no Rio, como objeto principal, as quais, tem em centenas e nenhum artista pintou igual a um outro artista. Ou seja, mesmo que vindo de escolas europeias, cada qual no embate com aquela paisagem a representou à sua maneira. Também já pedi para que os alunos pintassem ou desenhassem uma foto de paisagem projetada em aula. Depois pedi para que colocassem os desenhos expostos no chão para que pudéssemos ver entre todos como que nenhum deles se parecia entre si, chegando à conclusão que cada sujeito tem a sua maneira de ver e vivenciar o mundo.

Assim, creio que o olhar crítico vai se construindo na sala de aula, através da análise das imagens de maneira coletiva. Um método que sempre aplico, é iniciar a análise colocando uma imagem para eles começarem a falar o que veem nela, para que eles possam ir construindo um olhar cada vez mais independente e, portanto, crítico. O fato de provocar neles, com essa metodologia, uma atitude mais ativa e não tão passiva, já os motiva a buscar mais questões nas imagens que muitas vezes não estão à vista num primeiro momento. Na minha opinião, penso que é chave provocar a fala dos alunos e eles embarcam bem se provocados. Também é importante treinar o olhar, ou seja, sempre falo para eles que se deve "ler" as imagens, buscar os significados na própria composição, forçar o entendimento através do olhar, pois muitos livros de história da arte trazem junto à imagem a análise da mesma, o que mantém o leitor muitas vezes passivo. Penso que isso estimula o raciocínio, a criatividade e a ajuda a expandir a visão de mundo, transformando o sujeito. As iconografias podem ser ótimas ferramentas para serem trabalhadas com as distintas etapas da formação, afinal vivemos em uma cultura extremamente visual. Porém deve-se estar atento a não se deixar naturalizar a imagem, retirando o sentido crítico que nela possa haver e fazendo dela

somente uma ilustração vazia. Deste modo, creio que as composições paisagísticas se bem relacionadas com o seu contexto são capazes de provocar uma verdadeira viagem no tempo e tendem a ser ótimas aliadas, não somente para o professor/a, mas também para os alunos/as.

### Referências bibliográficas

- ALIATA, Fernando e SILVESTRI, Graciela. 2008. *A paisagem como cifra de harmonia: relações entre cultura e natureza através do olhar paisagístico*. Curitiba: Editora UFPR.
- ARGAN, Giulio Carlo. 2002. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BANDEIRA, Júlio e Wagner, Robert. 2000. *Viagem nas Aquarelas de Thomas Ender - 1817-1818*. 3 vol., Petrópolis: ed. Kapa.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Metalivros / Salvador: Fundação Odebrecht, 1994. 3 vls.
- BURKE, Peter. 2004. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Educs.
- DRUMMOND, José Augusto. 2017. A história ambiental: temas, fontes e linhas de pesquisa. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, p. 177-197, dez. 1991. ISSN 2178-1494.
- FLORENCE, Hercules. 2007. *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829*. Brasília: Senado federal, Conselho Editorial.
- GOMBRICH, E. H. *Norma e Forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- GUINSBURG, J. (org.) 1993. *O romantismo*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva.
- KURY, Lorelai. 2001. Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, vol. VIII (suplemento), 863-80 p.
- KURY, Lorelai. (org). 2012. *Sertões adentro: viagens nas caatingas séculos XVI a XIX*. Andrea Jakobsson Estúdio: Rio de Janeiro.
- MARTIUS, C. F. von (1840) *A viagem de von Martius - Flora Brasiliensis*. Rio de Janeiro: Index., 1996.
- MARTIUS, C. F. von. 1943. *A Fisionomia do reino vegetal no Brasil (1824)*. Curitiba: Arquivos do Museu Paranaense.
- MATTOS, Cláudia Valadão. 2004. A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert e Humboldt. *Revista Terceira margem*, Rio de Janeiro, ano VIII, n.10.

- NAXARA, Marcia Regina Capelari. 2004. *Cientificismo e sensibilidade romântica*. Brasília: Editora UNB.
- PADUA, José Augusto. 2017. As bases teóricas da história ambiental. *Estud. Av.* São Paulo, v. 24, n. 68, p. 81-101, 2010.
- RUGENDAS, J. M. s/d. *Viagem Pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Círculo do Livro S. A.
- SHAMA, S. 1996. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SIQUEIRA, Vera Beatriz. 2006. Redescobrir o Rio de Janeiro. *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov.
- SIQUEIRA, Vera Beatriz. 2014. Narrativas de Brasil: a Paisagem como Discurso. Oitocentos – Tomo III: *Intercambios culturais entre Brasil e Portugal*. 2 edicao/ Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella (organizadores) – Rio de Janeiro: CEFET/RJ. II. 600 p.
- SCHWARCZ, Lilian Moritz. 2008. *O Sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SPIX e VON MARTIUS. 1981. *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: Edusp, 3 vols.
- THOMAS, Keith. 2010. *O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)*. São Paulo: Companhia de bolso.
- WILLIAMS, R. 2011. *Ideias sobre a Natureza*. In: Cultura e Materialismo. São Paulo: Ed. Unesp.
- WOLF, Norbert. 2007. *Romanticism*. London: Taschen.
- WORSTER, Donald. 1991. *Para fazer História Ambiental*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 8, p. 198-215.

*Artigo recebido em 23 de abril de 2017 e aprovado em 30 de junho de 2017.*